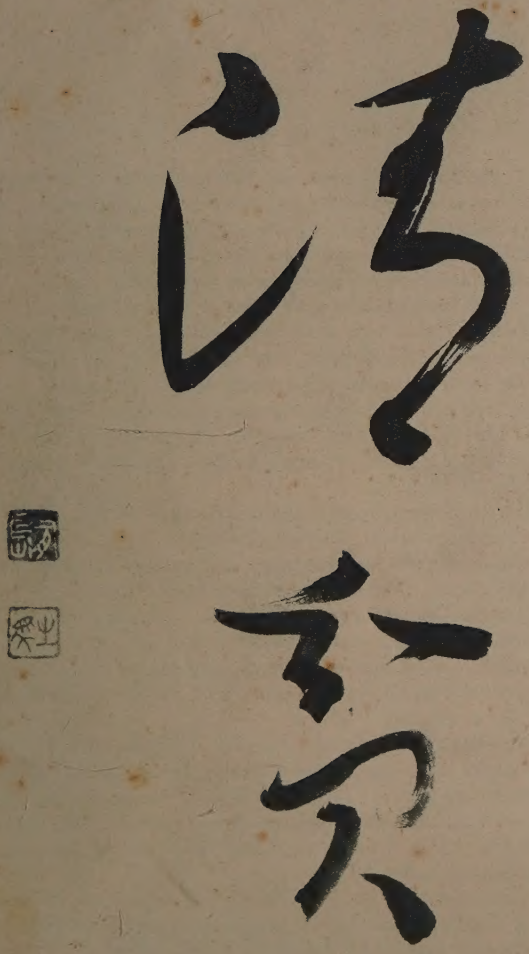
L'ART SACRÉ

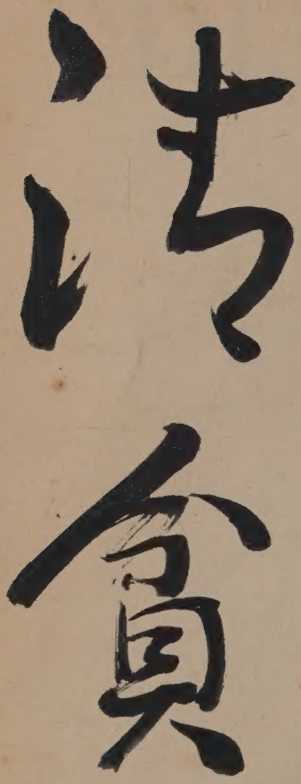
Revue mensuelle



La leçon japonaise

11-12

Juillet-Août 1954



1 貧
2 貧
3 月
4 分
5 貝
6 刀
7 ノ

Cette leçon, qui pourrait bien renfermer le principe du salut de l'art sacré, ne surprendra nullement ceux qui suivent notre revue. Celle-ci a été plus d'une fois entièrement consacrée à faire valoir cette vérité première, qui ne devrait plus être en question, et qu'il nous faut pourtant reconquérir indéfiniment de haute lutte.

Il est assez émouvant de recevoir aujourd'hui un tel enseignement, qui tient d'aussi près à la Révélation, d'un pays qui, à cet égard, ne doit rien à la civilisation chrétienne d'Occident.

La leçon japonaise qui conditionne la rénovation de l'art sacré est exprimée par les deux idéogrammes que M. Ikuma Arishima, le calligraphe des « Cent Phrases pour Éventails », a bien voulu tracer au seuil de ce cahier et qu'il faudrait transcrire phonétiquement par SEIHIN (1 et 2).

Le premier caractère suggère la qualité de pur, clair, et par extension au plan moral: honnête, honorable.

Nous n'avons pas à exposer ici l'analyse de ce caractère. Relevons seulement la présence de l'idéogramme " lune " — tsuki — (3) et de mitzu (les trois coups de pinceau à gauche) : l'eau. Bien entendu, le lecteur ne songe explicitement ni à la lune ni à l'eau quand il lit ce caractère, mais tout un halo de symbolisme et de réminiscences poétiques est plus ou moins confusément éveillé et affleure dans la frange de la conscience.

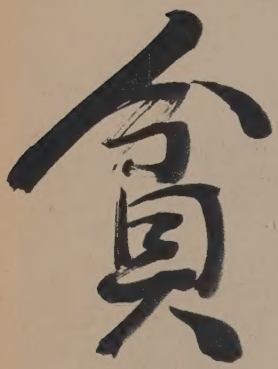
Je me souviens d'avoir entendu, à Kyôto, dans le Nô de Tamura, comparer dans ces termes Kannon, Bouddha de la miséricorde, à la lune d'automne : « Si impure que soit l'eau où se reflète la lune dont la lumière est vive dans l'air limpide d'automne, son image n'est point souillée. Ainsi Kannon se manifeste parmi les cinq impuretés d'ici-bas sans se salir... »

Cependant, le dictionnaire chinois nous livre le secret de « hin »; c'est l'idéogramme n° 2 qui signifie le partage des biens (diviser, partager : un couteau (6) qui divise (7) d'où le n° 4. Le signe n° 5 désigne la monnaie des anciens. Il faut se souvenir ici que les héritages se partageant également entre les descendants masculins, le démembrement du patrimoine aboutissait d'ordinaire à l'indigence.

Seihin : *la claire, la pure, l'honorable pauvreté.*

Les deux caractères doivent être transcrits en un seul mot et sa traduction distingue et étale ce qui n'est, en fait, qu'un concept unique. Oublions les jeux de la lune et de l'eau, les effets du partage des biens dans les familles nombreuses. Seihin, *c'est tout simplement la pau-*

Miroku Bosatsu: Temple de Koryu, à Kyôto VIII[e] siècle (haut. 85 cm)



vreté, mais il est entendu qu'au lieu de faire lever des images sordides, pénibles et affligeantes, elle évoque l'idée de limpidité, de pureté, pour tout dire : d'une chose qui mérite notre respect.

Mon lecteur m'a déjà pardonné de l'avoir entraîné dans ces subtilités qui lui sont sans doute peu familières. Nous voici déjà bien récompensés à la nouvelle qu'il y a quelque part des gens qui n'ont pas entendu le Sermon sur la Montagne et qui ont tout de même découvert la Sainte Pauvreté.

Il me plaît de signaler que mon attention a été attirée sur le Seihin japonais par un Franciscain de Tokyo.

Or, il ne s'agit pas ici d'une curiosité linguistique ou d'un enseignement plus ou moins réservé : c'est un peuple immense qui vit, délibérément ou à son insu, de cette conviction qu'on s'enrichit en s'allégeant, que la beauté ne vient pas de la profusion, et que l'homme possède mieux son âme dans le dépouillement que dans la richesse.

La secte bouddhiste Zen, qui exerça une influence décisive dans le développement de l'art et de la vie au Japon — pourquoi distinguer les deux ? — professe une pauvreté à laquelle le pays doit ses plus purs chefs-d'œuvre.

Un moine du Daisen-ji, temple de Kyôto qui est une illustration parfaite de ce que j'avance, m'a raconté devant son précieux jardin de pierres cette histoire qui est populaire au Japon et qui se passait au XVI^e siècle, non loin de l'endroit où nous nous trouvions.

En ce temps-là, Sen Rikyu, le grand maître de l'arrangement des fleurs et de la cérémonie du thé, cultivait des asagao, qui sont les liserons : cette fleur d'importation était rare au Japon. Hideyoshi, un si grand homme de politique et de guerre que les historiens le rapprochent souvent de Napoléon, fit annoncer à Sen Rikyu, alors en disgrâce, qu'il viendrait voir son parterre de volubilis.

Lorsque le grand chef se présenta, tous les asagao avaient été coupés, et le parterre était vide. Hideyoshi crut d'abord à un nouvel affront de son ancien favori, qui lui avait déjà refusé sa fille, et la colère monta en lui.

« Patience », lui dit Sen Rikyu, et il introduisit le Taiko dans la pièce de la cérémonie du thé.

Dans le tokonoma, il avait mis le seul liseron qui n'avait pas été sacrifié.

« Si vous aviez vu toutes les autres fleurs, dit Sen Rikyu, vous n'auriez pas eu autant de plaisir à contempler celle-ci. »

Ceci est beaucoup plus qu'une anecdote et d'ailleurs son authenticité historique importe peu. Sa vérité n'est pas localisée dans le temps ou dans un milieu d'esthètes : elle commande le plus grand art japonais, qui n'est pas celui d'Hokusai, d'Utamaro ou de l'école Ukyohé dont a raffolé l'Occident frivole. Elle inspire aussi une certaine conception de la vie et de la beauté qui se traduit à tous les échelons de la société.

Voilà pourquoi nous éviterons de demander à quelques monuments célèbres ou à des chefs-d'œuvre de l'art japonais d'illustrer cette espèce de profession de foi dans la vertu de la Pauvreté. Il est préférable d'interroger humblement le Japon, de le surprendre dans ses manifestations les plus typiques et jusque dans sa vie la plus quotidienne.

Car ce n'est pas seulement quand on peut s'accorder ce luxe d'entrer dans un temple ou dans un musée qu'on a besoin de la beauté ; elle est habituellement aussi indispensable que l'air à la respiration de l'âme.

Du Japon où je venais de parler de cette revue et des réalisations de « l'Art Sacré » devant des auditoires avec lesquels, en dépit de la langue, il était infiniment plus facile de s'entendre qu'avec ses propres compatriotes, j'avais écrit au Père Couturier : « Les débats dans lesquels vous vous épuisez n'ont pas de sens ici. Le Japonais le plus moyen, chaque jour m'en apporte une preuve nouvelle, est d'instinct avec vous. »

Notre ami me répondit de son lit de mort : « Merveilleusement heureux de vous savoir content dans un pays que j'ai toujours rêvé de connaître et dont vous m'assurez qu'il est aussi beau que mes rêves : They who dream by day are cognizant of many things which escape those who dream only by night (1). *Malheureusement on ne le croit pas, ni dans son pays, ni dans les autres... Je vous avouerai bien humblement que s'il est un voyage au monde que depuis des années j'ai rêvé de faire, c'est bien celui-là, sûr que je n'aurais pas été déçu. Rapportez-nous le courage de dire des choses solides. »*

Il paraît qu'il faut en effet du courage pour rappeler à des chrétiens que si l'esprit de pauvreté, l'amour et le culte de la Sainte Pauvreté, n'est pas le dernier mot de l'art sacré, il pourrait bien en être le premier.

Mais pourquoi traiter d'art quand il faudrait parler d'être ?

Je me souviendrai toujours de la ferveur et de l'exaltation que ne contenait plus son pauvre corps exténué, lorsque j'annonçai au Père Couturier cette incroyable nouvelle : le pays où il était naturel de sentir juste existait ailleurs que dans nos aspirations.

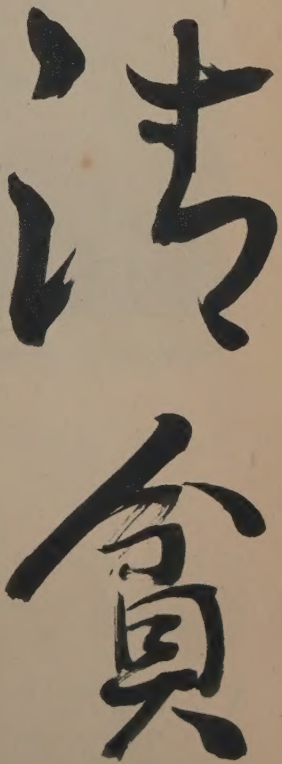
Après tout, comme il aimait à le répéter, on a l'art qu'on mérite, et le nôtre est trop sincère, hélas! Je veux dire qu'il traduit au grand jour, avec férocité, notre état intérieur. Moins que les formes, il faudrait assainir le cœur et la tête. Si l'évangile de la pauvreté était dans notre sang, nous ne pourrions plus supporter ce décor qui clame l'attrait du lucre, l'appétit des jouissances médiocres et la soif de dominer.

Au moment où nous rendons ce singulier hommage à un pays qui vit d'une esthétique de la pauvreté, on inaugure en grande pompe à Lisieux la chose qui veut glorifier la petite sainte.

Cela n'est rien encore auprès du malheur qu'on nous prépare à Nazareth. J'allais écrire que nous avons longtemps hésité à confronter ici le projet de Basilique que je rapporte de Terre Sainte avec les pures images authentiquement évangéliques qui remplissent ces pages, mais ce n'est pas vrai : nul d'entre nous, les réviseurs, le directeur, les censeurs, l'auteur, n'a hésité.

Oui, sous le ciel de Galilée, au village de l'humilité, de la pauvreté, le pays de la Sainte Famille et de notre âme, les fils du Poverello d'Assise s'apprêtent à élever un monument grandiose (72 mètres de hauteur) dont la bouffissure est une insulte à tout ce que nous aimons.

Je ne sais pas s'il faut du courage pour dire qu'on préfère l'eau du Jourdain à celle de la Mer Morte, mais il m'a semblé que nous avons toujours un besoin urgent de recevoir ce message du Japon qui m'apparaît comme un rappel à l'ordre.



(1) « Ceux qui rêvent pendant le jour connaissent beaucoup de choses qui échappent à ceux qui rêvent seulement durant la nuit. » G. Allen Poë.

Villa Impériale de Katsura, à Kyôto.

Spiritualité de la maison

Voici la maison la plus japonaise du Japon. Chacun des 85 millions d'habitants du pays n'en a pas une pareille, hélas ! Certains logent dans des taudis qui ont, sous toutes les latitudes, un style terriblement uniforme. Mais si l'on écarte ces extrêmes, lorsque la demeure des hommes mérite le nom de maison, elle n'est pas faite avec d'autres matériaux ni construite autrement que cette villa impériale ou que les hôtels les plus aristocratiques : du bois qui ne sera jamais recouvert de vernis ou de peinture (la chair de l'arbre est une trop belle matière pour

de Katsura,

qu'on se prive d'en jouir) des bambous, des cloisons faites d'un papier qui a la consistance d'un léger parchemin et que l'on peut remplacer dès qu'il n'est plus immaculé. Des écorces de cryptomérias forment la toiture.

Un profane ne percevrait sans doute pas ce qui distingue cette maison princière d'autres demeures également très belles. Cependant, il ne saurait échapper au Japonais que non seulement les poutres sont de cèdre mais qu'elles n'ont pas un nœud, pas un défaut. Elles ont subi de longues immersions afin d'acquérir une certaine qualité qui n'est pas moins certaine que la personnalité d'un vin pour un dégustateur.

Un rien dans les proportions change la classe d'un édifice. C'est dans une telle recherche de pureté, de simplicité et de perfection que consiste le luxe, et nullement dans l'ostentation et l'effort pour en imposer et éclabousser le voisin.

Qu'on y prenne garde : cette pensée qui inspire l'architecture japonaise a une portée universelle et elle serait capable de vivifier n'importe quel art de bâtir dans n'importe quelles conditions. C'est probablement ce qui nous a bouleversés

à Cuzco, à Macchu Picchu, pour ne pas en appeler à la Grèce et à l'Égypte.

Devant ces images, quelqu un s'est écrié : « C'est de l'art moderne! » C'était évidemment la sobriété et le dépouillement de cette façade et de l'aile de la maison qui avaient provoqué ce cri. Le trait le plus apparent de cet effort pour réacclimater des valeurs dont on avait perdu le sens a été, en effet, désigné par ce terme équivoque. (L'exposition des Arts Décoratifs de 1925 — qu'on serait tenté d'appeler l'âge ingrat de l'art sacré — marque un moment dans la vulgarisation de cette découverte.)

Toutefois, les Japonais ont sur nous cet avantage de posséder tout naturellement et sans drame ce qui demande une lutte contre un milieu rebelle et souvent une victoire sur soi-même. Il y a plus de douze siècles que le Japon n'a pas cessé de faire de « l'art moderne ». Non point que l'art japonais n'ait connu des oscillations et des époques de décadence.

La dernière période des Tokugawa, notamment, marque une éclipse dans la grande tradition. Une société superficielle et frivole se donne un art à son image. Les touristes qui se précipitent à Nikkô ont un exemple remarquable de ce déclin (XVII^e siècle) qui les ravit, mais qui représente une trahison de la spiritualité nationale.

La réforme en art s'est toujours opérée dans le sens de l'allégement, d'un retour aux sources et à l'essentiel. Au Japon, il est arrivé ce phénomène remarquable qu'un art a évolué en se simplifiant.

J'en prendrai un exemple, à titre de symbole, dans l'évolution du poème. La forme primitive du *tanka* se composait d'un premier tercet de 5, 7 et 5 syllabes (le *kami no ku* ou *kokkou*, partie supérieure) et *du shimo no ku* (la partie inférieure) deux vers de sept pieds chacun. Le poème de trente et une syllabes parut encore trop long, et le *kaïku* classique — improprement appelé en Occident *haï kaï* — ne retint plus que les dix-sept syllabes du tercet. C'était bien assez puisqu'il ne s'agit pas de décrire, d'exposer, de raconter, ni de prouver — ce qui est le fait de la pensée discursive — mais de suggérer, d'inviter, d'évoquer.

En cela, comme chaque fois qu'il a cherché à se dépasser en se spiritualisant (et il faut bien se délester de toute matière superflue) le Japon était fidèle à l'enseignement de la vieille Chine, qui est, dans tous les arts d'Extrême-Orient, la mère. Lao-tse, contemporain de Confucius, formulait cette règle d'or, cinq ou six siècles avant notre ère, dans le *Tao to tsing* ou *Liens des vertus de la Méthode :* « Ce qui est utile dans un vase, ce n'est pas l'enveloppe mais le vide; dans une fenêtre, ce n'est pas le cadre, mais le vide. »

On en dirait autant de la maison des hommes.

Que demande-t-on, après tout, à la « machine à habiter », sinon de créer un espace?

Le Corbusier ne récuserait pas cet énoncé quelque peu simpliste qui répond, au plan de la troisième dimension, à la fameuse définition de la peinture par Maurice Denis : un tableau est une surface recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. Étant donné telle superficie, il s'agit de créer un certain volume habitable pour tant de personnes.

C'est ici qu'il faut distinguer au moins deux écoles (au sens large) que séparent les conceptions qu'elles se font, de façon plus ou moins avouée, de cet espace habitable.

Je crois bien que si l'on réduisait en formule l'idée qui préside insidieusement aux œuvres de la plupart de nos constructeurs, on aurait tout dit en supputant des cubages de mobilier, d'air à respirer et d'espace où se mouvoir, attendu les exigences de la physiologie humaine et de la vie sociale. Somme toute le problème ainsi posé se réduit à des calculs d'hygiénistes et de déménageurs.

Ceux qui croient au spirituel s'inspirent d'autres préoccupations qui se traduisent, au plan esthétique, par des combinaisons de plans et des choix de coloris.

Rappelons, par exemple, le programme que Matisse s'était imposé en créant la chapelle de Vence :

« Prendre un espace clos, de proportions très réduites, et lui donner par le seul jeu des couleurs et des lignes, des dimensions infinies. »

« Un espace de proportions très réduites »... Je pouvais donner à mes auditeurs japonais une idée exacte des dimensions matérielles de cette chapelle en leur disant qu'elle est inférieure à quarante *tatamis* (ce mot est expliqué plus loin et l'image est sous les yeux du lecteur). Elle n'a, de fait, que 56 mètres carrés : 48 pour le sanctuaire et la partie réservée aux fidèles — 18 pour le chœur des religieuses.

Et cependant « des dimensions infinies »... Qu'est-ce à dire? Un espace où l'âme se sente appelée à s'élever vers Dieu. « Ce que j'ai réalisé dans la chapelle », déclarait encore Matisse, « c'est la création d'un espace religieux. »

Portons maintenant notre regard sur la photographie de la page précédente. Il est évident que la préoccupation proprement religieuse est absente — et pour cause — de l'esprit du constructeur japonais. Je ne puis douter cependant qu'il ait atteint, ou frôlé, sans l'avoir cherché, le but poursuivi par Matisse.

J'ai vécu, en effet, assez longtemps dans une belle demeure de Kyôto dont une pièce, du même style que celle-ci, avait été aménagée en chapelle. Le mot d'aménagement est même excessif : un missionnaire canadien avait tout simplement placé dans le *tokonoma* (voir p. 11), sur une table provenant d'un *tera*, un petit autel domestique qui était une réplique en miniature du temple d'Isé

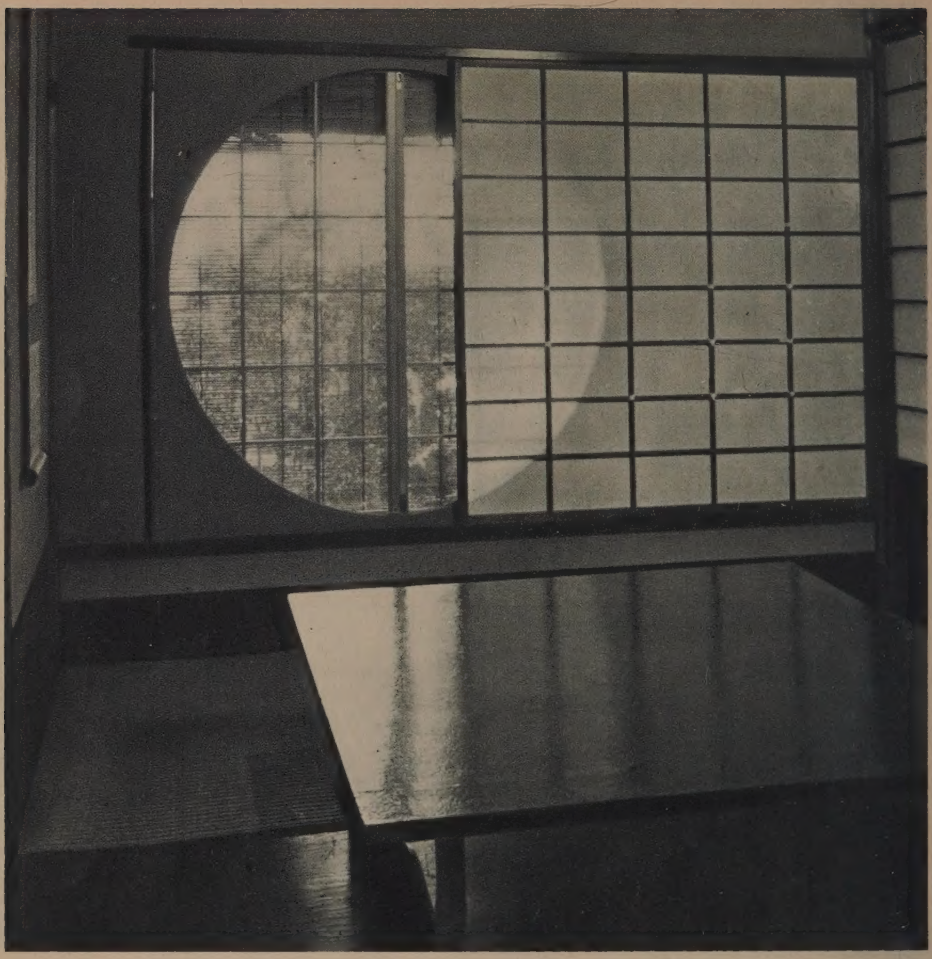
Ni ce missionnaire, le P. Pouliot, ni moi-même, ne donnons cette expérience comme la solution du problème de l'art religieux au Japon.

N'empêche que, du nord au sud du pays, je n'ai pas trouvé un lieu de prière chrétien aussi favorable au recueillement que la chapelle dominicaine de Kyôto, qui n'était pourtant que le salon d'une maison japonaise...

Le décor de la vie

Au premier plan, les rectangles amovibles tressés en paille de riz. Les *tatamis* des maisons japonaises de toutes classes ont le format uniforme de 1 m 82 sur 0 m 91, l'épaisseur étant de 5 cm environ. (Bien entendu, les chaussures du dehors sont rigoureusement exclues.) On n'évalue pas l'importance d'une maison au nombre de ses pièces — les cloisons mobiles compartimentent la maison ou n'en font plus qu'une salle unique, à volonté — mais au nombre des *tatamis*. Les *tatamis* sont bordés d'un galon d'étoffe sur le sens de la longueur. Ce liseré est généralement noir ou de teinte sombre. Les appartements luxueux s'accordent un gris beige qui admet un dessin, pourvu qu'il soit discret.

Les châssis, qui glissent entre deux rainures, sont garnis de papier de part et d'autre. Les *karakami* ou *fusuma* se passent de décoration. Il arrive toutefois qu'un dessin à l'encre de Chine, peut-être relevé d'une touche de couleur, y soit posé, ou bien que le pinceau du calligraphe y ait tracé quelques caractères dont la valeur plastique



importe plus que la signification. Un œillet permet de faire glisser commodément les panneaux et les préserve ainsi du toucher. Ces œillets — qui ne perforent d'ailleurs pas le *fusuma* — sont très soignés. On dirait que le décorateur se rattrape, dans ce petit espace, de la sévérité qu'il s'est imposée à l'entour.

Pendant la nuit, ou quand elle est déserte, la maison japonaise peut être fermée par d'épais écrans de planches qui se rangent dans une encoignure et que l'on pousse l'un derrière l'autre. Mais dans la journée on n'est séparé du dehors que par cette membrane de papier huilé, de teinte claire, tendu sur des châssis cloisonnés et eux-mêmes à glissière. Le bois des fines baguettes des *shoji* est au naturel, mais elles sont ajustées avec tant d'exactitude que ce travail tout simple devient une œuvre d'ébénisterie.

Et nous voici bien forcés d'anticiper sur le jardin, car il fait partie intégrante de la maison. On ne se rend pas au jardin à certaines heures de la journée, on vit avec ce pin, cette lanterne de pierre moussue, l'eau et les rocs avoisinants.

Cette jeune fille qui s'exerce dans l'art d'arranger les fleurs en silence, comme on fait une chose grave, sous l'œil du professeur d'*ikebana*, est dans la position la plus normale, assise sur les talons.

Et je lis déjà beaucoup de choses dans la structure de cet assemblage : *ten*, le ciel qui signifie *makoto*, la vérité. A droite, le plus petit rameau, c'est *tohi* la terre, et l'autre branche vers la gauche : *djin*, l'homme. « Flotter entre le ciel et la terre, c'est en cela que consiste le bonheur humain », etc. (J'ai entendu ces paroles au cours d'une leçon de fleurs.) Et il y a le clair et l'obscur,

et ce triangle qui est l'esprit de paix : *wa no seichin*. L'art floral tourne à la philosophie, et j'ai honte d'avoir dit ces choses qui sont le *b a ba* de l'arrangement de fleurs, et dont on ne parle pas, puisqu'elles vont de soi.

Un grand pin de la montagne qui aurait été planté dans cet emplacement exigu eût écrasé la maison, et l'on n'aurait vu, de l'intérieur — et surtout du fond — qu'un peu de son écorce. Or, nous avons aussi besoin de jouir de son feuillage. C'est pourquoi le pin est proportionné et fait non pas pour les passants mais pour les habitants de la maison.

Le principal ornement de la maison lui est ainsi extérieur, mais je parle comme un Occidental, puisque tout cela ne fait qu'un.

Cependant, la maison japonaise possède également sa décoration intime, mais sa conception diffère radicalement de la nôtre.

Lorsqu'un de nos amis a la chance de posséder un Degas ou un Utrillo, il met son acquisition en bonne place dans son salon, et nous sommes certain, six mois ou dix ans plus tard, de retrouver à leur poste la ballerine ou le Lapin Agile.

Il en va autrement dans les mœurs japonaises.

D'abord il y a, dans la pièce, un endroit réservé à la beauté qui s'ajoute à celle des cloisons de papier blanc et aux échappées sur la nature : c'est le *tokonoma*, renfoncement qui a presque la hauteur de la pièce elle-même et dont le fond est recouvert d'un enduit qui se patine avec le temps, le *sabi*. On y suspend le *kakémono*, longue bande de papier ou de soie qui contient un peu de peinture, paysage, fleurs ou simplement quelques *ji*, caractères chinois. Sous le *kakémono*, l'arrangement de fleurs, un « objet d'art », un seul, à l'occasion un brûle-parfum, c'est tout.

Ces choses rares et choisies ne sont point là à

demeure, mais on les sort de leurs boîtes de bois blanc, de leurs étuis où elles sont remisées soigneusement, suivant la saison, les circonstances, la qualité de l'invité. Leur présence est volontiers chargée d'allusions et d'intentions subtiles et délicates. Les très riches maisons ont des trésors familiaux, mais on n'en montre qu'un objet à la fois.

Le *tokonoma* révèle discrètement la sensibilité de la maîtresse de maison, mais des règles qui ont leur raison d'être sont toujours respectées.

Cette jeune femme s'apprête à nous servir le thé, dans des tasses de céramique qui sont ornées seulement par le profond travail du feu, à la place d'honneur, devant le *tokonoma*. Elle a composé cet arrangement de fleurs comme un aquarelliste compose un tableau. Je ne sais pas ce que nous offre le *kakémono* qu'on voit de champ, à gauche de la table naine de laque cramoisie, mais je suis sûr qu'il ne représente pas des fleurs, car il y en a déjà dans un vase et l'on ne met pas ses transpositions artistiques à côté de l'objet lui-même. Il fallait un support, on l'a fait de bambou. Qu'y a-t-il de plus beau qu'une tige de bambou? Je me souviens d'une très aristocratique demeure dont l'ornement le plus précieux était un chambranle en branche de cerisier dont on avait respecté l'écorce.

Il y aurait encore mille traits à signaler qui donnent à cet intérieur apparemment rudimentaire une richesse et une chaleur pénétrante.

Si l'image avait gardé la couleur de l'original vous sauriez que l'hôtesse, en dépit de sa jeunesse, a revêtu, pour nous recevoir, un kimono assez neutre. Les vives couleurs seront pour la promenade à Arashi Yama. Mais un pas, lorsqu'elle se lèvera, laissera peut-être entrevoir, par une échancrure, un reflet d'un autre kimono somptueux que celui-ci recouvre.

Ce raffinement vestimentaire pourrait bien contenir une leçon qui n'a rien de frivole. Elle évoque le sculpteur de Reims qui fignolait, dans les combles de la cathédrale, un ange que personne n'irait jamais voir, uniquement pour l'amour de l'art et de Dieu.

Un tabernacle de bois blanc, qui serait doublé intérieurement de matière précieuse, serait parfaitement conforme au goût japonais.

Le jardin avec nous

Nous avons dit comment la maison japonaise s'était annexé le jardin. Le jardin fait donc partie de l'espace créé par l'habitat.

L'étude que mériterait le jardin dépasse les limites qui nous sont assignées. Nous n'en pourrons signaler que plusieurs traits sous l'angle qui nous retient.

Les jardins que nous avons choisis sont parmi les plus précieux de Kyôto. Personne au Japon ne contesterait qu'ils sont parfaits.

Ils nous rappellent que le végétal n'absorbe point toute la beauté de la nature : le sable, la pierre nous apportent aussi leur message si nous savons les écouter. Ce paysage sec (c'est l'expression technique) ne vous parle-t-il pas de la mer?

Cette suite de pierres brutes choisies entre mille et savamment disposées, en dépit de je ne sais quel air de négligence, à la distance d'un pas, représente évidemment des îles. Il y a, au Japon, des marchands qui tiennent boutique de pierres qui ont été rapportées de la montagne ou du rivage à cause de leur forme. On m'a montré, à Kyôto, des rocs qui sont célèbres pour leur beauté. D'aucuns sont dotés de noms propres, comme des pierres précieuses. L'une des plus fameuses roches répond au nom de Fujito et elle habite au village de Daigo, au sud de Kyôto. Hideyoshi, qui est connu dans les annales missionnaires parce qu'il a fait crucifier les vingt-six premiers martyrs chrétiens en qui il voyait un danger d'infiltration étrangère, et qui fut aussi un esprit raffiné à la manière des grands artistes de la Renaissance, dont il était d'ailleurs à peu près le contemporain, cet humaniste doublé d'un grand politique et d'un stratège usait de ses pouvoirs discrétionnaires pour réquisitionner les plus belles pierres des jardins de Heian, la Cité de la Paix.

Un angle de ma chambre à Kyôto reposait sur un rocher jeté dans un lac, petit par sa superficie matérielle, immense par sa configuration. Ce roc avait été travaillé et ravagé par les lames. Deux autres rocs, comme des récifs isolés par l'océan et placés avec un naturel qui relève du grand art, ne peuvent venir que de quelque rivage battu par le ressac dont ils se souviennent.

J'ai dit le rôle propre du jardin japonais qui ne cherche aucunement à nous charmer ou à nous éblouir par sa richesse ou sa virtuosité. Quelle vanité que s'attacher à faire une œuvre d'art — marqueterie, mosaïque, tapisserie — avec des plantes! Il s'agit d'amener à soi, toutes vivantes, la campagne, la mer, la montagne. L'art suprême de l'architecte de jardin consiste à se faire oublier. Là-bas le jardin ne fait pas penser à Le Nôtre, mais avec ses rochers, ses dépressions, sa végétation folle, ses chutes d'eau, ses rapides, ses ponts, il donne des sensations d'océan, de vallées, de grande forêt. D'où le prix qu'on donne aux vieux arbres soutenus par des béquilles, aux troncs crevassés, au mariage du minéral et du feuillage. Ceux qui ont vu les temples du Cambodge encore pris dans la gangue végétale savent que cette lutte est encore plus bouleversante que les admirables reconstitutions d'Angkor-Vat et du Bayon. Le même mot de *sabi*, qui désigne la patine et la rouille, s'emploiera d'ailleurs à propos d'un jardin : *Niwa ni daibu sabi ga tsukimashita.* « Le jardin a déjà pris un air vieillot. »

L'esthétique du jardin japonais, dont il serait intéressant de chercher ce qu'elle doit à la Chine, a connu son apogée au XV^e^ siècle et relève d'écoles diverses que nous ne pouvons pas caractériser ici. Il lui arrive de susciter en nous des souvenirs de sites connus — non point tant par une servile reproduction, comme ferait un diorama, qu'en retrouvant le style et le caractère du paysage. D'autres fois, illustrant à merveille le mot d'Amiel, il évoque des états d'âme : vieillesse, paix, pureté.

Le jardin japonais est dans l'esprit de la meil-

leure peinture, du théâtre de Nô, des poèmes éclairs : il suggère. Il suggère la silve, l'alpe, les torrents. C'est toute la nature avec ses pierres, sa végétation anarchique, l'eau qui dort et l'eau qui court, en contact intime et permanent avec les hommes.

Ou bien il ne signifie plus rien, pas même un jardin — et c'est probablement alors qu'il est le plus grand.

Pour illustrer le numéro de l'*Art Sacré* qu'il intitulait « Au régime de la pauvreté », le P. Couturier nous mettait sous les yeux l'image de « la cour du temple le plus vénéré du Japon ».

En fait, les Japonais ne considèrent pas comme une cour, mais bel et bien comme un jardin, le rectangle de 24 mètres sur 9 occupé seulement par quinze pierres disposées en cinq groupes sur du sable blanc, sans autre végétation qu'un peu de mousse sur les pierres du Ryoân-ji.

On s'en approche déchaussé, et nul n'y met les pieds que le jardinier, quand il va rafraîchir au râteau les sillons du sable.

Des exégètes, qui ont toujours besoin de faire tourner la musique en littérature, afin d'en traiter plus commodément, ont vu là une histoire de tigresses portant leurs petits sur leur dos, par allusion au poème chinois du roi si débonnaire que les bêtes fauves lui étaient soumises. D'autres parlent d'une synthèse symbolique de la philosophie Zen. J'aime mieux penser que cela ne signifie rien du tout.

Au jardin du Gingaku-ji, le Pavillon d'Argent, où il n'y a d'ailleurs jamais eu d'argent, les visiteurs étrangers (mais eux seulement) sont intrigués par un tas de sable blanc curieusement découpé. Le guide leur dira peut-être que cette œuvre insolite est destinée à regarder le reflet de la lune. Dans un pays où les plus belles maisons ont une pièce-d'où-l'on-regarde-la-lune, comme les nôtres ont un fumoir ou une salle de billard, c'est bien possible. Une autre fois, il leur parlera de la mer : la mer calme à midi. Mais je me disais que si Chirico se permettait d'introduire des arbres dans sa peinture d'intérieur, le dessinateur de jardin japonais avait bien le droit d'insérer une figure surréaliste dans la nature vivante.

Le jardin de pierres ci-contre est au contraire éminemment figuratif. Les pierres debout représentent une chute d'eau et les camélias dont elles sont flanquées, quand on sent en japonais, suggèrent invinciblement la montagne. Un fleuve de mousse s'écoule, passe sous un pont, arrose des « îles », et l'une de ces pierres qui est en forme de tortue est une allusion à l'île féerique de la légende chinoise qui est dans toutes les mémoires. Une autre pierre (dont je n'ai pas besoin de dire que le ciseau ne l'a jamais touchée) est évidemment une nef...

C'est presque trop, mais ce minuscule et vaste paysage suggestif est si parfait que je ne me lassais pas de lui rendre visite. La « surface recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » par un maître de la peinture n'a pas plus de profondeur.

Plus modestement, les jardins qui ne sont pas célèbres et qui se contentent d'être très beaux s'attachent à ne pas blesser les yeux et presque à se faire oublier.

On sait que le Japon a le goût des fleurs. J'ai été voir, comme tout le monde, au printemps, les cerisiers en fleurs croulant sous leur neige blanche et rose au jardin du temple de Heian; en été, les iris au parc impérial; à l'automne, les chrysanthèmes à Hon-ji Hongwanji et les érables du jardin Shu Gakuin Rikyu, lorsqu'ils ponctuent de cuivre rouge le vert bleu des pinèdes. Mais les *sakura* durent peu de jours, les *ayame* se mirent discrètement dans un coin de l'étang, les *kiku* n'encombrent guère le jardin, et les *momiji* sont là pour nous envoyer un dernier reflet des arbres avant qu'ils se dépouillent. On n'admettrait guère une roseraie insolente, une avalanche de bougainvillées qui éteindraient le reste, un trop gros buisson d'hibiscus flamboyants ou de rhododendrons tonitruants.

La peinture à l'encre de Chine, qui se passe de couleur, avait exercé une telle influence dans la société japonaise qu'à la fin de la période des Ashikaga — qui s'étend du XIV^e^ siècle à la seconde partie du XVI^e^ — on bannissait de l'art des jardins les arbres fleurissant avec trop d'éclat.

C'est au moment où j'avais le bonheur d'être plongé dans ce milieu presque inimaginable pour des hommes de notre société que m'arrivaient ces lignes curieuses et réconfortantes du Père Couturier :

« *J'ai de bonnes nouvelles pour vous,* m'écrivait-il. *Braque fait une chapelle en Normandie. J'ai passé plusieurs jours chez Braque à la campagne, l'été dernier à Varengeville. Son jardin amuserait bien les Japonais : aucune fleur, simplement de l'herbe épaisse sous les pas et des buissons (ajoncs et ronces) strictement taillés horizontalement à un mètre du sol et dans l'épaisseur desquels les allées d'herbe font des méandres. Par-dessus ces buissons et les quelques fourrés plus élevés, rien d'autre que les nuages du ciel.* »

Kyôto est situé, au Japon, dans la province de Yamashiro. Mais en France il se retrouve à Varengeville-sur-Mer, arrondissement de Dieppe.

De la cérémonie du thé

CHA-NO-YU, disent les Japonais, et la traduction littérale serait assez intolérable car *o cha* c'est le thé, précédé de l'espèce de particule honorifique, et *yu* signifie... l'eau chaude (*no* étant la préposition d'origine). Les Anglais traduisent par *tea cult*, qui est peut-être meilleur que notre « cérémonie du thé ». En tout cas, quelle que soit l'origine du *cha no yu*, qui est né dans le temple bouddhiste et qui est toujours pratiqué à l'ombre du *tera*, il est en dehors de l'ordre religieux, ce qui ne l'empêche pas d'être d'essence spirituelle. Culte sans objet, sinon l'état d'âme personnel de celui qui le pratique. Il s'agit de créer un certain *kimochi*, terme japonais dont notre « état d'âme » se rapproche sans le traduire de façon satisfaisante. La cérémonie du thé est un art dont je cherche en vain un répondant dans nos mœurs. Si différentes que

soient leurs manifestations respectives, c'est encore la danse — une certaine forme de la danse — qui produirait un effet analogue, car le *cha-no-yu* est essentiellement une esthétique du geste, ordonnée à un but pratique.

Qu'on me dispense de décrire le rituel de la cérémonie du thé : les rubriques les plus détaillées — elles seraient fort longues et fastidieuses — n'introduiraient pas un seul de mes lecteurs dans ce mystère. Ce n'est d'ailleurs pas à la première expérience — ni à la seconde — de la cérémonie du thé qu'un étranger peut se flatter d'accéder au milieu où se meuvent tout naturellement les Japonais. Je pense qu'il faut d'abord avoir communié aux mœurs du pays et pratiqué beaucoup d'autres exercices, le Nô en particulier.

Rarement j'ai eu d'abord, au Japon, la sensation que quelque chose d'important se passait sous mes yeux et que j'en étais exclu. Et pourtant, des jeunes gens étudient le *cha-no-yu* tout au long de leurs études universitaires, comme nous prenons des leçons de dessin et de musique, avec des professeurs de thé. Après quoi il y a autant de différence entre cet élève et le Sôshô, qu'entre un excellent amateur d'une part, et Cortot ou Jacques Thibaud de l'autre. (Les grands maîtres du thé sont des hommes.) On me disait, au Daitoku-ji où se trouve le cadre idéal pour cet exercice

que pendant la guerre des généraux s'imposaient chaque mois le voyage de Kyôto afin de participer à une cérémonie du thé. Et ce n'était nullement un passe-temps comme un autre, mais une hygiène mentale. Ils étaient d'ailleurs dans la bonne tradition : le grand Hideyoshi emportait dans ses campagnes le nécessaire pour la cérémonie du thé.

Cet art a de très hautes prétentions que le terme de *sado* — l'ensemble des règles du Cha-no-yu — suffirait à dénoncer. *Sa* est le caractère d'*o cha* et *do* est employé pour signifier, suivant le contexte : chemin, doctrine, religion, principe. (On le retrouve dans *kado*, pour l'art d'arranger les fleurs ; *bushido* : esprit de chevalerie.) Or, ce caractère est précisément celui qui se prononce *li* dans la lecture chinoise et qui a été choisi par le traducteur de l'Évangile selon saint Jean lorsque, pour faire passer le « Logos » du Prologue en chinois, il a adopté le style du Che King *(Livre des Odes)* un des plus anciens classiques, du deuxième millénaire avant notre ère.

Il ne s'agit donc point d'un art mineur, mais d'une affaire grave dont les images — fussent-elles aussi belles que celles de M. Haar — sont impuissantes à rendre compte. J'en suis confus, mais le lecteur devra me croire sur parole.

Il suffit donc de verser de l'eau chaude au fond d'un bol, sur des feuilles de thé pulvérisées, de délayer et de présenter ce breuvage à un invité qui vous a regardé faire en silence. En fait, il ne s'agit pas de cette besogne matérielle, qui demande tout juste les capacités requises pour faire une tasse de Nescafé, et cela n'est qu'un prétexte.

D'abord, un décor a été créé. Le pavillon de la cérémonie du thé — *chaseki* — est dans un endroit calme. On s'y présente par un sentier aménagé à travers un jardin ad hoc. En quelques pas, on a la sensation d'être dans une profonde retraite forestière. Il y a un banc rustique pour attendre, reprendre souffle. On est introduit dans une petite pièce qui réunit les conditions idéales du *seihin :* pauvreté, pureté.

La photographie qui est page 16 d'un *cha-no-yu* en famille, est loin d'être un modèle du genre. (Mon lecteur en sait déjà assez pour déceler au moins une faute.) D'autre part, la jeune personne qui officie pose le *tabi* (la chaussette à doigt compartimenté pour le gros orteil) sur la rainure du *karakami*, ce qui est une négligence que les deux grands maîtres qui opèrent sur les photographies suivantes ne commettront jamais.

Tout est simple à l'extrême : la cuiller de bambou, cette espèce de blaireau, qui est le moussoir, également en bambou, le récipient de céramique sans un ornement, etc. Tout exprime le dépouillement et aucun ustensile n'est sophistiqué.

Les gestes sont aussi simples et détendus qu'ils sont précis et étudiés. Il y a des écoles de thé, des styles divers, mais leur but est identique : créer un climat de paix, de netteté, de pureté, une heure durant et souvent davantage.

Soulignons au passage combien cette méthode japonaise est étrangère à certains exercices de l'Inde : ici rien de suspect dans l'obtention d'un phénomène psychique par des exercices corporels.

Le maintien des membres et la perfection du mouvement ne sont point recherchés dans une acrobatie gratuite et dans l'emphase de la danse, mais ils sont demandés au geste le plus familier : marcher, pousser une porte, s'asseoir, poser les mains sur les genoux, saisir un ustensile de ménage, verser de l'eau, présenter un vase, boire...

Je me disais, là-bas, que Paul Valéry aurait peut-être écrit là-dessus ce qu'il fallait, à la condition de renoncer à la préciosité, s'il avait eu la chance d'assister à la cérémonie du thé au Japon. « On dirait, qu'elle paye l'espace avec de beaux actes bien égaux, et qu'elle frappe du talon les sonores effigies du mouvement. Elle semble énumérer et compter en pièces d'or pur ce que nous dépensons distraitement en vulgaire monnaie de pas, quand nous marchons à toute fin. » Ainsi parle Socrate 1923. A quoi Eryximaque a le bon goût de répondre : « Cher Socrate, *elle nous apprend ce que nous faisons, montrant clairement à nos âmes ce que nos corps obscurément accomplissent.* » (L'Ame et la Danse.)

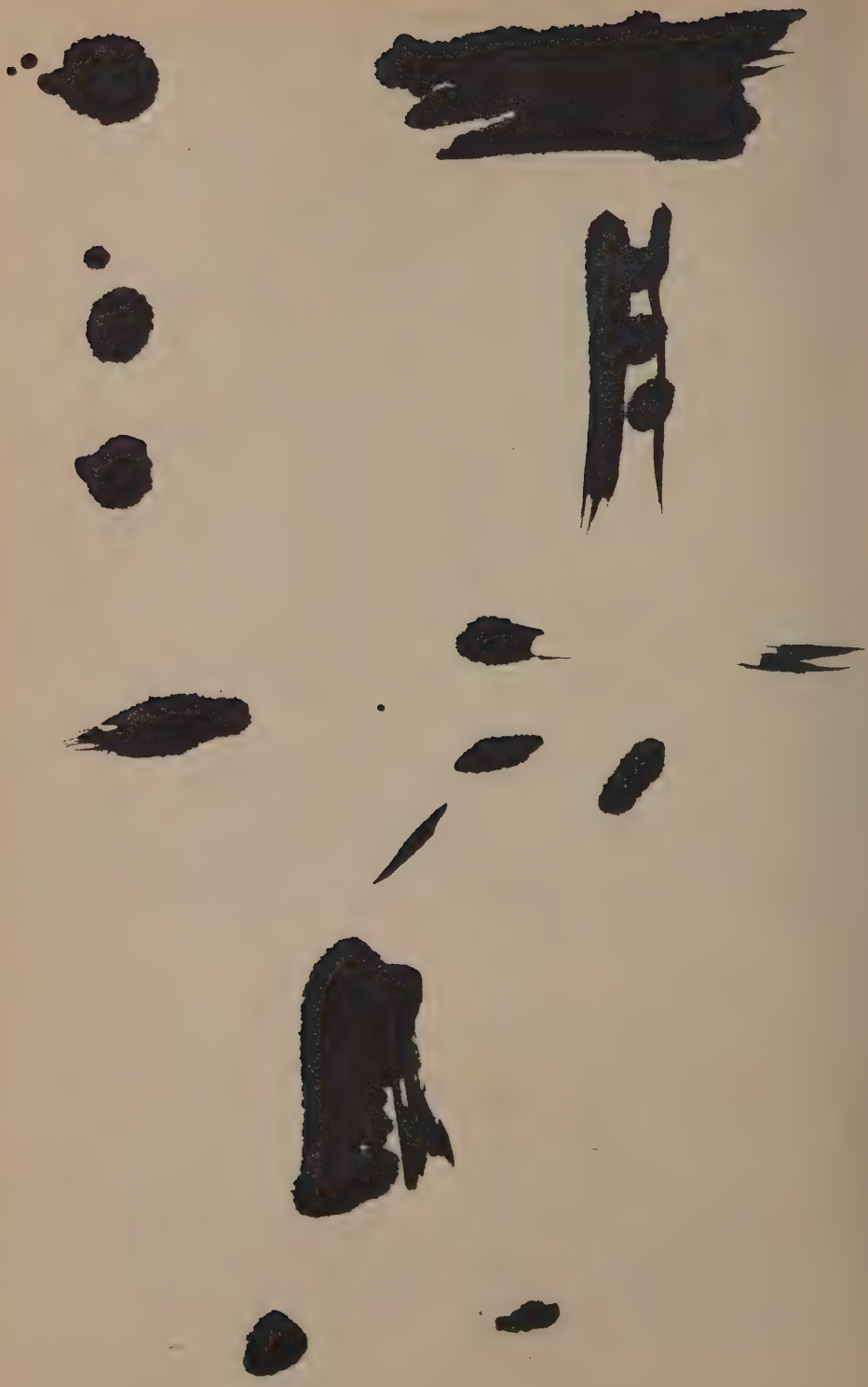
Voilà tout juste ce que nous enseigne la cérémonie du thé, mais ce serait peu encore si elle ne nous livrait quelques secrets importants dans l'art de vivre ou ne nous rappelait à quelques vérités simples dont nous nous détournons trop facilement.

La cérémonie du thé nous apprend le goût des éléments primitifs de la nature. Elle nous incite à faire attention à l'eau, au feu, au bois. Soudain nous prenons garde au bruit de l'eau qui tombe, au bruit de l'eau qui bout. Le mot bien connu : « A thing of beauty is a joy for ever » sort de la littérature pour rentrer dans la vie. Serait-ce un jeu d'aristocrate que de remonter ce courant qui pousse les hommes à s'attacher à ce qui est éclatant ? Une futilité que l'art de se contenter de peu ? Un divertissement puéril que d'apprendre à découvrir et à goûter la beauté cachée des humbles choses et à prendre enfin conscience de la noblesse des gestes de tous les jours ?

Je n'ai rien dit de la qualité du silence dans lequel se déroule la cérémonie du thé.

Les actes d'un chapitre général des Frères Prêcheurs qui se tenait à Milan en 1505 recommandent le silence monastique « parce qu'il est une belle cérémonie ». *Quia silentium est pulchra coeremonia.*

J'ai rarement entendu un aussi beau silence que celui de la cérémonie du thé.



BOKUJIN

Un sommet de la peinture japonaise

Ci-dessus, le titre de la revue de calligraphie que dirige, à Kyôto, M. Siryu Morita : *Bokujin*. Le premier caractère (à droite) est celui de « beauté ». L'autre idéogramme signifie le « noir ». M. Siryu Morita est un des plus grands calligraphes du Japon et il a bien voulu composer, pour « L'Art Sacré », les deux caractères ci-contre que le lecteur n'a pas encore identifiés et qui sont pourtant ceux qui lui ont été présentés au seuil de ce cahier : *Seihin*, la claire, la limpide, la pure pauvreté.

Or, il ne s'agit plus de linguistique ou d'écriture, mais d'art, et je voudrais aborder, sous l'aspect qui nous occupe, le problème de la peinture japonaise vivante. Elle a d'autres formes certes, et quoi qu'en disent les passants sur la crise qu'elle traverse et qui est indéniable, je sais où elle n'est pas et je pourrais peut-être indiquer où l'on a quelque chance de la trouver. Elle n'est pas aux salons de l'Ueno dont la visite, en débarquant à Yokohama, m'avait atterré. Car là-bas l'académisme d'« *apréguérou* » (expression locale : après-guerre) consiste à refaire Picasso, Bazaine, Gromaire et tous les grands. Ce n'est ni le goût ni la virtuosité qui font défaut, mais il est trop clair que cette voie de l'Occident est celle de la perdition.

Non pas certes, que la leçon de Paris ne puisse être féconde à Tokyo.

Lorsque Matisse et ses compagnons de 1908 se tournaient vers les Japonais, ce n'était point avec l'arrière-pensée de dérober leurs secrets, je veux dire d'emprunter leurs trucs. « Ils s'inspirent des Japonais pour simplifier la forme jusqu'à l'absolu », écrit Gaston Diehl pour une préface à un album sur le Fauvisme.

Du côté nippon, je citerai un artiste contemporain qui ne répète ni ses ancêtres ni les maîtres d'ici, c'est Mizukoshi Shonan. Son œuvre mérite le nom de néo-Nanga. C'est, en effet, le même esprit qui anime la calligraphie quand elle se dépasse pour atteindre, dans une perfection purement plastique, le comble du dépouillement.

L'on sait maintenant que des caractères jetés sur un paravent ou sur un rectangle de papier — qui peut avoir des dimensions monumentales — décorent souvent la maison japonaise. La calligraphie de ma chambre produisait le même effet que Miro. Je l'ai vue, pendant huit mois, sans m'en fatiguer. Le Doyen de la Faculté de Philosophie de l'Université Impériale de Kyôto m'a reçu sous un kakémono qui était l'œuvre de Néruda, le grand philosophe de Kamakura. Henri Bergson japonais se serait adonné à la calligraphie.

Aussi bien, puisqu'il faudrait tout dire de cet art dont le public occidental n'a aucune idée, autant raconter comment est née la page ci-contre qui en a étonné plus d'un. Ce récit sera sans doute plus éclairant qu'un exposé abstrait.

M. Siryu m'avait donné rendez-vous à l'Université. Mme Siryu, une femme de grande culture, était là, avec M. Nogami professeur d'italien très versé dans le Nô qui m'avait ménagé cette rencontre, et cinq ou six disciples en calligraphie. L'encre de Chine était délayée. Le maître trempait son pinceau, machinalement, de la main droite, en se pénétrant de grands modèles classiques de calligraphie chinoise qu'il tenait à la main gauche. Une feuille de très léger papier était posée sur une

plaque de feutre. Soudain, le pinceau entra en contact avec le papier. Instantanément un gros caractère avait été tracé. Un aide ôtait la feuille, la remplaçait par une autre qui était couverte à son tour, en un clin d'œil. Parfois le maître murmurait un mot et la feuille était mise au rebut. En moins de dix minutes, la pièces où nous étions était remplie d'idéogrammes tout frais. De temps en temps l'artiste tournait son livre de modèles. Il ne copiait pas : il s'inspirait des *ji* d'époques diverses. Cette phase avait pour but de se mettre en train. Le peintre en noir essayait de gagner le plan de l'extase et de la transe poétique. Alors il commença, sans livre cette fois, à tracer ces deux caractères sur lesquels il avait médité longuement, et les *Seihin* éclosaient devant moi avec une rapidité vertigineuse. M. Siryu Morita projetait ainsi sa contemplation de la sainte pauvreté dans des caractères qui avaient bien, certes, la structure de *sei* et de *hin*, mais il ne s'agissait plus d'écriture : il s'agissait d'expression plastique. Au bout d'un moment, le maître s'arrêta. Il n'était pas satisfait. Trop de monde autour de lui peut-être; en tout cas, la séance n'avait pas été heureuse.

Une semaine plus tard, M. Siryu m'envoya cette page dont il était si content qu'il me demanda la permission de la publier dans « Bokujin ».

Qu'on en pense ce que l'on voudra : nous ne la présentons pas ici comme une provocation, mais plutôt comme un témoignage, voire un test. Je suis sûr que nos maîtres — ceux dont l'opinion importe — n'ont pas besoin de lire le japonais, et ils avaient encore moins besoin de ces lignes, pour savoir que c'est bon.

Comme je lui rapportais la scène, à peu près dans les termes qu'on vient de lire, le Père Couturier devança le mot que j'allais risquer : « C'est de l'art abstrait, quoi ! » La calligraphie art abstrait : ce paradoxe est pourtant l'expression de la vérité.

Je dois aux lecteurs de cette revue un trait qui ne manquera pas de les édifier et de les consoler.

Après cette séance manquée — mais combien révélatrice ! — de calligraphie, j'avais étalé sur la table le numéro de « l'Art Sacré » sur l'église d'Assy. A peine la première page fut-elle tournée devant l'assemblée susdite que l'effet fut électrique : « Que c'est beau ! » Ces hommes qui connaissent la valeur d'une racine, d'un tronc d'arbre qui a souffert, les maître dans l'art du Sho, le grand art spirituel en noir et blanc, avaient saisi ensemble, dans un éclair, que ce qu'ils avaient sous les yeux était d'une beauté sans pareille. Je les revois, penchés sur la photographie du terrible chef-d'œuvre de Germaine Richier. Hormis M. Nogami, ils étaient tous païens. Il fallut beaucoup de temps avant de tourner la seconde page.

C'est alors que j'eus une pensée pour M. Gabriel Marcel, et ce n'était point à cause de son attrait pour l'écriture automatique.

En vérité, c'est une autre pensée qui me hantait comme une obsession et que je ne me retiens pas de livrer ici, sans avoir l'espace qu'il faudrait pour tout dire. Tant mieux.

Avant l'école Yamatoé — l'école des Tosa du XIII^e siècle — les primitifs japonais dessinaient les yeux par une simple ligne, le nez par un crochet : *higime kagihana*. (Leur dessin était déjà plus chargé que la Vierge et le Saint Dominique de Vence.) Mais la calligraphie, telle qu'elle m'est apparue au Japon, me faisait entendre le Père Couturier devant le Chemin de Croix de Matisse. Ses paroles mémorables prenaient alors un relief que je ne puis pas dire :

« *Je vois ici comme une grande page couverte de traits qui ressemblent à l'écriture altérée à peine lisible, de ces lettres qu'on nous écrit à la hâte, sous le coup d'une trop grande émotion et où nous voyons déjà, sans pouvoir encore les déchiffrer, les signes les plus clairs et les plus bouleversants de ce qu'on va nous dire. Quelle autre écriture conviendrait quand il s'agit de me parler de la Passion ? Il me suffit de ces signes violents, ils me disent déjà l'essentiel. Qu'ai-je besoin ici d'autre chose ? Si je lis, je vois qu'on n'a eu ni le temps ni le cœur d'entrer dans des détails ou de choisir ses mots. La terrible nouvelle est là, toute pure, sans ménagement et sans fard. Qu'attendrai-je d'autre de quelqu'un qui a revécu un tel drame et en a éprouvé dans son cœur la dureté et le désordre ?* »

Notre ami parle aussitôt d'une absence totale du souci de plaire et il rappelle l'émoi du jeune Matisse découvrant un jour, devant les Goya du Musée de Lille, que la peinture pouvait être un langage *et même qu'elle pouvait* n'être que cela.

Un langage... une écriture... Qui ne saisirait cette parenté spirituelle avec les sumie *de la Renaissance chinoise du XV^e siècle — l'école Kanga — qui dérivent de la calligraphie des* ji *haussée au plan de l'art pur (de la peinture qui se moque de la peinture !) et dont l'origine remonte à l'époque des Song ?*

Cette peinture, qui tend au petit signe élémentaire, est celle du chemin de croix de Vence, qui a laissé pantois les plus libres d'entre nous (le Père Couturier lui-même, il me l'a avoué un jour de confidence) ou la peinture des kakémonos *quand elle renonce à représenter et qu'elle projette quelques caractères seulement que les plus lettrés eux-mêmes ne savent plus lire. Qu'importe ! Ils portent leur message et il est plus clair qu'un discours, car cette peinture pure n'est séparée de l'âme que par une pellicule de matière infinitésimale.*

Quant à l'écriture passionnée qui se retient pour ne pas éclater en sanglots (les pages elles-mêmes sont numérotées : 1, 2, 3, 4, 5, jusqu'à 14), c'est tout juste le Kasuri qui signifie frôlement, effleurement et, par extension, des vides dans les traits d'un caractère. Il y a un autre terme, hikaku, *pour désigner cette calligraphie des idéogrammes aux traits à peine esquissés, à l'encre toute ajourée, comme s'ils étaient épuisés, haletants...*

Ces italiques reproduisent littéralement les mots que j'ai employés à l'Institut Franco-Japonais de Kyôto, pour entretenir des païens de Matisse, du Père Couturier, de Germaine Richier, de Vence, de la Passion et du Chemin de Croix.

Et nous nous sommes compris.

Et nunc reges intelligite.

Le nô

AVANT de pénétrer dans la salle du théâtre de Nô, je connais déjà le décor qui va s'offrir à mes yeux. La scène, simple plateau carré de trois *ken* (mesure japonaise de 1 m 82) lisse comme un miroir, est abritée sous un toit que supporte une solide charpente de cèdre, sorte de temple ouvert sur le public. Au fond, le feuillage assez schématisé d'un pin a été représenté à même les planches. Du côté cour, qui n'est pas apparent ici, un bouquet de bambous est suggéré de la même façon. Pas de rideau, ni d'autre décor. Les personnages font leur entrée et se retirent par la galerie *kashi-gakari*, jalonnée de trois petits pins. Les accessoires sont réduits au minimum et stylisés. Ici, il fallait un arbre (ou une forêt), on a donc mis cette branche dans un bâti de bois : c'est bien assez.

La figuration et les rôles seront soumis à des règles non moins invariables et conformes à un dénuement aussi total. Les choristes en *kamishimo*, qui est l'habit de cérémonie *(Voir* p. 25), se tiennent de trois quarts, dans une immobilité de

statue. Leur seul geste sera de tenir à deux mains un éventail fermé et de le déposer devant eux, tous ensemble, au moment voulu. Ceux-là n'ont point de personnalité : ne compte que leur voix qui n'est celle de personne, sinon de la situation et parfois, dirait-on, de la conscience du personnage qui se dédouble et parle tout haut avec lui-même.

L'orchestre est réduit à une flûte droite en roseau et à trois tambours que les photographies me dispensent de décrire. Ce serait plus facile que de dire, en si peu de lignes, de quoi est fait le rythme. Il peut exprimer et soutenir tous les sentiments. Tant de sobriété dans les moyens est conforme au caractère du jeu qui est lui-même réduit à l'extrême simplification, au-delà de laquelle il n'y aurait plus rien. L'attention sera absorbée par un personnage en qui se concentre tout le drame : le *shite*. Il est remarquable que ce nom de l'acteur du Nô « le faisant », « celui qui fait », est la transcription du ποιειν grec d'où est venu notre « poète ».

Il faut interrompre cette revue des éléments du Nô dont la simple énumération remplirait trente pages comme celle-ci.

Je m'excuse de répéter ce que j'ai dit à l'occasion de la cérémonie du thé, et qui s'appliquerait à bien des manifestations de la vie spirituelle japonaise sans équivalent dans nos mœurs.

« L'Art Sacré » nous montrait, à propos de Jacques Copeau, une image du Nô que la Compagnie de Saint-Étienne avait monté. « Kagekyo » avait été mon dernier spectacle de Paris avant de partir pour le Japon et j'avais admiré le travail intelligent de M. Jean Dasté. J'avais cru naïvement que j'avais assisté à un Nô. Je devais apprendre bientôt — et le metteur en scène français le savait mieux que personne — qu'il n'y avait rien de commun (hormis le sens dramatique des créateurs) entre le Nô de l'Athénée et ceux que j'ai suivis durant plusieurs saisons à Kyôto, par séances de cinq à huit heures.

Lorsqu'on place très haut le théâtre japonais et qu'on vient d'assister au désarroi des critiques de théâtre et de "balletomanes" les plus chevronnés devant un spectacle aussi facile que celui de Mlle Miho Hanayagui, on redoute la visite du Nô qui s'annonce à Venise et à Paris. Ce n'est point que le mystère du Nô soit imperméable à nos esprits occidentaux. L'un des meilleurs spécialistes du Nô, qui fait autorité au Japon, est un ancien missionnaire français des Missions Étrangères : Noël Péri. Mais je pense qu'il est nécessaire de subir beaucoup de Nô et de baigner dans le climat japonais, avant d'être envoûté.

Il faudra me borner à dire pourquoi il n'était pas permis d'esquiver un tel sujet dans le présent numéro de *l'Art Sacré*.

Il s'agit moins des origines historiques du Nô que de sa vertu propre.

Nous n'avons pas à raconter comment le Nô s'est dégagé des limbes de la pantomime sacrée, mais il est certain qu'il a été élaboré en milieu bouddhiste, à l'ombre du temple, et que les bonzes en ont fait un moyen d'apostolat.

A cet égard la place que les Wakinomono — catégorie de pièces qui mettent les dieux en scène — occupent dans le répertoire est significative. Les sujets religieux sont nombreux. On suit souvent dans l'au-delà les héros de ce monde de l'impermanence. Les intentions morales imprègnent le texte, etc.

Le plan où le Nô nous fait dériver est autrement remarquable.

Il nous faut oublier toutes les formes de la tragédie et du drame qui nous sont familières si nous voulons saisir le génie propre du Nô.

Notre connaissance du théâtre antique ne nous serait d'aucun secours pour jeter ce pont entre notre esprit et le théâtre japonais. A première vue, il y a bien ce trait commun du chœur, mais ce n'est qu'une rencontre fortuite, tout juste capable de créer la confusion.

— Le théâtre grec est à base de logique, me répétait le professeur Nogami qui le lit dans le texte, il présente des faits, il fait des emprunts à la politique.

— Et la Fatalité! m'écriai-je.

— Cette Fatalité, ripostait le professeur japonais, appartient à l'ordre cosmique.

Il voulait dire qu'elle était de chez nous, à la manière dont un satellite du soleil que nous n'avons pas encore asservi relève tout de même de notre univers, puisqu'il est du même système.

Il est certain que dans Sophocle et Euripide l'action se noue, se développe, aboutit à son dénouement suivant un enchaînement qui obéit aux mêmes règles que celles qui commandent notre existence quotidienne.

Ce n'est point que le Nô échappe aux rigueurs de ses lois. La danse, souvent muette, qui est le point culminant du spectacle, est longuement préparée par le chœur et par l'orchestre que nous avons dit. Ce que le théâtre occidental demande au dialogue, au décor, à la mise en scène, qui est un raccourci de la réalité, doit être recréé ici d'une façon en quelque sorte abstraite. Le récitatif, la musique qui l'accompagne, établissent l'atmosphère. L'objectif principal est de provoquer un sentiment d'attente : c'est la phase du *jo*. Cela correspondrait plus ou moins à l'exposé, mais on voit qu'il ne s'agit pas d'idées.

Chez nous, le retardataire peut encore, à l'aide de ses réminiscences, espérer nous rejoindre au cours du deuxième acte. Au Japon, celui dont l'âme n'aura pas été longuement martelée par la psalmodie et par le rythme ne recevra point le choc qu'ils préparaient.

Il importe de ne pas perdre de vue ce point essentiel qui retranche le Nô de tout notre théâtre : il ne procède pas de la littérature mais de la danse.

Le *ha* est l'irruption du drame, pour éviter le terme d'action, qui ne convient guère ici. Avant que le *shite* ait dépassé la hauteur du troisième pin, nous savons qui il est et ce qu'il va faire.

Le voici sur le plateau luisant : nous allons vers le *kyu* qui est le paroxysme et l'explosion où l'on voulait nous mener.

Les mots ne sont pas le seul langage qui est employé. La position de l'éventail exprime une

action ou un état d'âme : l'on verse à boire, l'on évoque la chute des pétales de fleurs de cerisiers rien qu'en l'inclinant et en le faisant papilloter. La main qui se porte lentement au visage ou au front suggère le chagrin ou la peur, sans qu'il soit besoin de déclamer. Une légère inclination du masque fait passer d'un sentiment à l'autre : il s'abandonne imperceptiblement pour la peine, et s'il se relève vous lisez la joie. Quand le personnage s'assied vous ne le voyez plus, car cela signifie qu'il a disparu. Etc.

Bien plus, le rôle du *shite* est conçu de telle manière qu'il peut glisser, le cas échéant, d'un sujet à l'autre. Imaginerait-on une Andromaque qui assumerait tout à coup le rôle d'Hermione? C'est que le personnage du Nô n'incarne pas comme ceux qui nous sont familiers.

Les enchaînements et les réalités elles-mêmes de ce monde ne comptent plus. Tout y est perçu dans une sorte de semi-abstraction, déformé, réfracté, idéalisé. Il nous faut le concevoir comme le monde du rêve, le rêve éveillé que G. Allen Poë et le P. Couturier considéraient comme un mode de connaissance.

Qu'on veuille bien ne pas perdre de vue l'origine du Nô, et ne pas oublier que pour le Bouddha ce monde est illusion.

Quand nous parlons de rêve, parce qu'il faut

bien user des mots de notre langue, on voit qu'il s'agit de tout autre chose que des rêves que nos poètes font descendre sur terre et qu'ils rendent cohérents avec la vie d'ici-bas. Lorsque Jean-Louis Barrault met à la scène le *Procès*, c'est avec des procédés extrêmement lucides qu'il s'emploie à recréer le monde de Kafka.

Les personnages du Nô méritent-ils seulement d'être appelés des personnages? Les divers rôles ne s'affrontent pas; ils convergent vers un même but qui ne consiste point à exalter un caractère ou à célébrer une situation, mais à créer un climat. Notre mot de drame est impropre quand on l'applique au Nô : nous ferions mieux de parler de théâtre poétique, encore faudrait-il l'entendre, non plus dans le sens de Musset, de Marivaux et de Giraudoux, mais dans celui de Rimbaud, de Dali, de Claudel...

Toute question d'affinités philosophiques mise à part, qui ne pressent le caractère intérieur, religieux, profondément sacré du Nô?

C'est un théâtre de vision, me disait le professeur Nogami.

Oui, du théâtre de visionnaires, de « voyants de l'Invisible » (Hébreux XI, 27).

J'en ai trop dit et je n'ai fait qu'effleurer ce grand sujet d'un théâtre tourné vers l'intérieur, d'un théâtre d'incantation qui se propose de n'agir que sur l'âme.

Cet effet, qui est celui de la transe poétique, apparentée à celle de la prière, est obtenu avec la pauvreté de matière et de moyens que nous avons

dite, comme il arrive chaque fois que l'art atteint ses plus hauts sommets.

Le dépouillement du Nô vise, en réduisant l'intermédiaire au minimum, à établir et à maintenir un contact direct avec l'objet, qui est sublime. Il s'efforce de réduire à si peu l'épaisseur qui sépare la chose du signe que le spectateur oublie l'expression pour s'identifier spontanément avec l'objet. Nous sommes au cœur de la poésie et de la contemplation.

Cette économie de décor, ce retrait de l'artiste devant l'œuvre — il n'y a pas de jeux de physionomie et le beau masque impassible efface jusqu'au visage lui-même — font que le moindre détail prend soudain une valeur inouïe. La somptuosité d'un costume, qui est un habit liturgique, dans ce cadre austère et net, est un phénomène dont ces images en noir ne sauraient donner une idée. Qu'un geste humain vienne à être esquissé, quand nous assistons à un rite sacré plutôt qu'à une représentation scénique, il prend des proportions formidables.

Il y aurait encore des choses bouleversantes à noter sur ce théâtre de la raréfaction, mais l'essentiel échappera toujours.

Le Nô appartient à ce genre d'œuvres dont le Père Couturier aimait à dire : « C'est comme la cuisine : ça ne s'explique pas, ça se goûte. » (1).

Le travail est toujours un art

Si l'on me demandait quel est, au Japon, le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, quitte à provoquer des sourires, ou pire encore, il est probable que je répondrais : la femme.

Puisqu'il ne saurait être question de m'expliquer ici sur ce point, je dirai seulement : le pays. Ne songez pas aux nobles paysages des volcans, des îles et des côtes, mais à cette seizième partie du territoire qui est cultivable, à la campagne. C'est une source inépuisable de surprise et de joie que de parcourir, durant les quatre saisons, ce pays qui est traité avec un amour sans pareil. « Peuple jardinier », disait de nous le Dieu de Péguy, qui était excusable puisqu'il était français. Pour conserver le titre de premier peuple jardinier du monde, il faudrait mettre le Japon hors concours. Étienne Gilson évoque le souvenir du censeur de ce lycée de province qui avait classé dans le rayon des Beaux-Arts de la bibliothèque une « Architecture du sol de la France ». C'est le glorieux exemple que je suis tenté de suivre avec ce pays où chaque pied de riz, de thé, de colza, est cultivé pour lui-même. De la géographie humaine du Japon considéré comme une œuvre d'art. Quand on survole les champs du Japon à basse altitude, on a souvent l'impression de voir défiler au-dessous de soi une pièce de textile.

Cette perfection se retrouve d'ailleurs dans tous les métiers.

Le voyageur qui attend son train à Osaka ou dans quelque grande gare se place sur le quai à l'endroit qui est marqué : la portière du wagon s'offrira à lui juste en face, car le train stoppe avec une précision rigoureuse.

Les boîtes de poupées à bon marché que j'ai rapportées ont fait l'admiration de mes amis autant que leur contenu. Ce n'était pourtant que de simples emballages mais on avait pris la peine d'assembler les planchettes de bois blanc par des mortaises, et elles étaient soignées.

Il faudrait en dire autant de tous les travaux, des œuvres d'artisanat et des plus humbles labeurs : un parapluie, une *géta* (socque de bois). Ceux qui font les jouets et ceux qui font des paquets travaillent comme des artistes.

On ne se croit pas obligé d'avoir moins de goût parce que l'objet ne coûte pas cher.

Je sais que les articles d'exportation ne donnent pas toujours cette impression et j'aurais de piquants souvenirs à raconter du temps où les « Maru » inondaient de leur camelote les marchés africains. Telle fabrique de porcelaine produit en trois catégories. La vaisselle la plus sobrement décorée, la seule belle et la moins chère, est destinée à la consommation intérieure. La série plus chargée, que des Japonais de goût n'admettraient guère, est conçue pour la clientèle européenne. Mais les services encombrés de pagodes, de ponts, de Fuji incandescents sur un ciel bleu, de *geishas* rutilantes sont acheminés vers les ports de Californie. « L'homme supérieur, écrit Kung Chi, le petit-fils de Confucius, dans Chung Yung *(L'In-*

(1) *P.-S.* Ces lignes étaient sur le point d'être expédiées à l'imprimerie quand une « opération de débarras », si l'on me permet d'employer assez atrocement cette expression du jour, dans la cellule qui servait d'atelier au Père Couturier, il me vient cette citation que je ne connaissais pas, d'une assistante de Le Corbusier, dont notre ami faisait le plus grand cas, Madame Charlotte Perriand. Un petit film de M. Haar, dans l'esprit des photos qui remplissent ce cahier de l'Art Sacré, m'avait donné l'occasion de faire sa rencontre à Tokyo. C'est dans la débâcle de cette chambre que je transcris ces lignes de Toshinobu Ashihara recueillies par Mme Perriand, qui renforcent singulièrement ce qu'on vient de lire sur ce que nous pouvions appeler le théâtre de la raréfaction.

« On tâche d'exclure du corps humain (et de la scène) le plus d'éléments naturels possible. C'est dans le Nô que cette tendance atteint son maximum. Le masque sert à représenter, sur la scène, un personnage déterminé, mais en même temps il sert à tuer la physionomie naturelle... (le décor est un symbole). Si l'on considère un masque Nô, on remarque qu'il n'exprime aucun sentiment, ni joie, ni tristesse, ni colère. Les mouvements des muscles du visage y sont soigneusement effacés, le modèle évoque le visage d'un homme subitement arraché à la vie. L'impression mystérieuse que donne un masque de Nô vient de cette particularité négative; quand ce masque apparaît sur la scène avec les membres mouvants de l'acteur, un miracle survient, ce masque mort commence à exprimer des sentiments variés... quand la main fait le geste (symbolique) d'essuyer des larmes, le masque pleure déjà... »

variable Milieu, XIV, 2) s'il est « placé parmi les Barbares, il agit selon sa situation parmi les Barbares ».

Mais quand il n'est pas asservi aux exigences de l'étranger, le Japon trouve spontanément la beauté rien qu'en exécutant son travail, comme font d'ailleurs les primitifs quand ils n'ont pas dégénéré, et les plus raffinés lorsqu'ils ne sont pas dévoyés.

Un missionnaire du centre africain me disait de ses Noirs : « Ce n'est toujours pas ici que vous trouverez de l'art. » Il est certain que personne ne travaillait pour la cimaise; la préoccupation d'enjoliver était absente, mais tout ce qui nous entourait était beau : la forme des paillotes, les nattes, les corbeilles, la poterie. De l'art, nous en étions environnés.

A l'autre extrême, les Grecs n'avaient même pas de terme particulier pour désigner l'artiste? Ils disaient τεχνίτης, qui désigne quiconque pratique un métier manuel. Celui qui possédait supérieurement son métier surclassait les autres. « Au temps de Périclès, me disait le Père Festugière, personne n'exerçait le métier d'artiste. » Un bon tailleur de pierre travaillait à la frise du Parthénon, et l'on sait qu'il avait nom Phidias, voilà tout.

On a reproché à l'initiateur d'Assy, d'Audincourt de n'avoir fait appel qu'aux plus grands. « Il faut toujours parier pour le génie », aimait à répéter le P. Couturier en mettant fin brusquement au divorce humiliant qui (à une exception près, celle d'Eugène Delacroix) avait écarté du sanctuaire les plus grands artistes depuis plusieurs siècles. Il n'en fallait pas moins, à titre de protestation, et pour indiquer la voie du salut. Mais quand le peuple aura de nouveau appris à sentir juste et à œuvrer proprement, le charpentier et le maçon pourront se remettre à construire leur église comme ils construisent leur grange. La grange sera belle, l'église aussi.

Je rapporterai, pour finir, ce que m'a dit à Kyôto l'un des plus grands céramistes du Japon, M. Kawai Kanjiro, dont j'ai vu le beau visage se transfigurer rien qu'en prononçant le nom de Rouault. Avec quelle avidité ce vieillard s'était jeté sur les numéros de l' « Art Sacré » que je lui avais apportés et qui lui donnaient un reflet des réalisations avec lesquelles il se trouvait dans un si fraternel accord : le poisson de la porte de tabernacle par Braque, le Christ de Germaine Richier, le Chemin de Croix de Matisse qu'il admira d'emblée. Il feuilleta ce numéro que le P. Couturier avait intitulé « Au régime de la pauvreté ». Nos humbles petites églises d'autrefois lui arrachaient des soupirs d'admiration et je ne pouvais plus douter que ce bouddhiste, sectateur de Zen, sentait la pauvreté évangélique avec plus de vérité que beaucoup de mes coreligionnaires.

Voici l'anecdote qu'il m'a rapportée et à laquelle il donnait beaucoup d'importance.

Kawaï Kanjiro voyageait dans le Yamagata-Ken, région du Nord, avec son ami Yanagi.

Ils firent un jour la rencontre d'un paysan qui avait revêtu le *mino*, une de ces capes de paille qui font penser à des ruches en promenade dans la campagne. On ne fait pas d'habit plus fruste. Mais celui-ci était confectionné avec tant de soin que sa perfection frappa les deux artistes. Ils s'approchèrent du paysan, lui firent des compliments sur son *mino* et lui dirent qu'ils seraient heureux de l'acquérir. « Il n'est pas à vendre, dit le brave homme, et j'en ai besoin, mais venez au village et je vous montrerai celui qui fait les *mino*. » Ils furent donc introduits auprès de cet humble artisan. Tout dans sa demeure et dans sa mise était assorti à ce pauvre et si beau manteau de paille. Ils commandèrent un *mino*, et l'homme se mit aussitôt à l'ouvrage. Comme ils étaient pressés et qu'il s'agissait d'un objet de parade qui n'aurait pas à supporter la fatigue de l'usage, ils firent observer qu'il n'était pas nécessaire de tant soigner ce travail.

— Mais je ne peux pas, dit l'artisan, c'est impossible pour moi de le faire moins bien.

— Ainsi, concluait le vieux potier qui aime à philosopher, ce paysan faisait tellement un avec la beauté qu'il n'aurait pu l'offenser sans se renier soi-même.

Esthétique shintoïste

POURRONS-NOUS jamais oublier, cher Père Pouliot, mon introducteur dans le mystère japonais, l'émotion que nous avons ressentie ensemble, au mitan de cette nuit glaciale du *toshikoshi* lorsque, parmi la foule des pèlerins qui remplissaient le « Jardin des dieux » (si c'est la vraie traduction de *Shin-en*) à Ise, nous vîmes se profiler, dans la noirceur sans étoiles du firmament, les deux poutrelles de ce temple, en forme de croix de Saint-André, comme des antennes dressées vers le ciel?

Au Japon, le *toshikoshi* est la dernière nuit de l'année. Par centaines de milliers, des gens viennent alors dans ce lieu vénérable au sud-est du Tokaido, à l'écart des voies de communication, comme au berceau de leur patrie. En signe de purification pour les souillures de l'année qui expire, ils prennent une gorgée d'eau et se lavent

les doigts au bord de l'Isuzugawa, une petite rivière torrentueuse. Ils s'assemblent autour de brasiers qu'entretiennent des serviteurs du *Jingu*, en costume de druides. Ils marmonnent une brève prière en frappant doucement, à trois reprises, les paumes de leurs mains l'une contre l'autre. Ils assistent enfin à une danse sacrée, emportent chez eux un *mamori fuda*, que nous appellerons « talisman », pour simplifier. C'est tout.

Une définition abstraite du shintoïsme ne dirait rien de l'essentiel. Le mieux serait de décrire, avec le plus d'exactitude possible, en s'efforçant d'évoquer le climat, particulier de chacune, un certain nombre de manifestations shintoïstes. C'est à quoi nous nous proposons de consacrer plusieurs volumes en tâchant de ne pas perdre de vue que le climat, qui échappe aux historiens des religions, est encore le plus important dans l'affaire.

Il en ressortira peut-être que le *shinto* (qui signifie pourtant « la voie des dieux », mais *o ḳami*, caractère qui entre dans sa composition, répondrait davantage à notre idée d'esprit supérieur qu'à celle de divinité) n'est pas une fausse religion, pour la raison suffisante qu'elle ne remplit guère la définition d'une religion. (Il n'y est pas question de Dieu, hélas! pas plus d'ailleurs que dans le bouddhisme.) Mais une religion qui ne fait pas son office essentiel peut encore être porteuse d'une esthétique du sacré et répondre fort bien à la sensibilité religieuse d'un peuple.

Le shintoïsme procède d'un mythe qui est celui de la lumière.

A la suite de malversations dont s'est rendu coupable son frère Susano-o-no-mikoto, l'Auguste Mâle Impétueux-Rapide-et-Brave (en qui des commentateurs veulent voir la personnification de l'Océan) Amaterasu ô mikami, la déesse du soleil, s'est enfermée dans une grotte, et la lumière fut retirée du monde. Les huit myriades de *ḳami* (huit est le nombre de l'infini) imaginèrent d'organiser une fête devant la caverne où boudait Amaterasu. Ils plantèrent un *saḳaki* (arbuste de la famille du camélia et du thé) décorèrent la place, et Amé-no-Usume, la Femme-Terrible, exécuta une danse que je serais embarrassé de décrire si la langue atlantique ne me fournissait le mot de *streap tease*. Les huit myriades de dieux éclatèrent d'un rire homérique, et du fond de sa grotte Amaterasu, qui était femme, fut bien étonnée d'entendre qu'on pût se réjouir quand elle n'était point là. Elle risqua donc un œil en écartant un peu la pierre qui fermait sa retraite. Pour l'attirer au dehors Ame-no-Koyane et Futo-tama, si j'ai bon souvenir, lui montrèrent le plus beau spectacle du monde en lui présentant un miroir dans lequel Amaterasu vit son propre visage. Elle sortit, et la lumière fut rendue à l'univers. Tel est, ramassé en quelques lignes, un récit qui prendrait une autre ampleur et une vraie grandeur s'il était lu dans le Kojiki, un texte sacré que soulève un souffle épique.

Nous aurions tort de prendre cette fable à la légère. Je renvoie celui qui en douterait à quatre pages très pertinentes que mon confrère anglais le Père Ian Hislop a intitulées : « Rôle et nécessité du Mythe ». *(La Vie Spirituelle — Supplément*, 15 novembre 1953.)

En voilà peut-être assez pour recueillir l'enseignement que nous apportent ces images du temple shintoïste le plus précieux du Japon, à Ise.

Il en est de plus vastes. Certains ont des colonnes qui sont des troncs d'arbre, comme le cryptoméria, à gauche du Geku, et dont l'écorce a fourni cette épaisse toiture, mais ils sont toujours empreints de cette simplicité souveraine.

Cet humble monument, qui évoque plutôt la cabane de bûcheron que le temple, où sont honorés les ancêtres de la famille impériale depuis que le Japon est le Japon, est à la fois très ancien et toujours nouveau.

Le peuple japonais, qui sait si bien intégrer l'acquis des autres civilisations, est aussi le plus conservateur du monde. Quel musée pourrait rivaliser en ancienneté avec le Shoso-in, construit à Nara dans l'enceinte du temple To-daiji, en l'an 756?

A Ise l'on ne s'applique pas à conserver les matériaux, mais tous les vingt ans on reconstruit le temple de fond en comble, avec une fidélité scrupuleuse.

La foule n'entre guère dans le sanctuaire shintoïste, mais le *Jinja* n'est pas un édifice dont les murs délimiteraient un espace sacré : il serait plutôt un centre qui définirait cet espace. En fait, c'est tout le paysage, avec les arbres, les galets que nous foulons en mémoire de la Tranquille-Rivière-du-Ciel où se tint la fête qui nous rendit la lumière, la fontaine aux ablutions, qui est devenu un lieu sacré. Il est annoncé par un ou plusieurs *tori-i*, le portique à double architrave, si décoratif, gardé par la corde en paille de riz et les *gohei* (banderoles de papier découpées en zig-zag pour rappeler les décorations d'écorce devant la grotte d'Amaterasu). Il est surtout le théâtre de la danse sacrée devant les offrandes, qui est la cérémonie shintoïste par excellence.

C'est ici que la description la plus exacte trahirait encore la vérité. Si j'écrivais qu'au son d'une flûte droite, d'une flûte de Pan, et d'un tambour, de jeunes vestales (qu'on me passe ce mot qui nous fait éviter de donner le nom de prêtresse aux *mikos*) vêtues de blanc et de garance, le chef surmonté d'une aigrette de *saḳaki* exécutent une danse, j'aurais dit ce que perçoivent les yeux, mais escamoté l'essentiel.

Les étrangers les plus curieux, et en même temps les plus rebelles pour leur propre compte, devant les manifestations religieuses de l'Inde et de la Chine, sont tout à coup saisis à la gorge par la cérémonie shintoïste pourtant moins riche de sens et de symbole. Ce fut le témoignage d'André Bellessort en Extrême-Orient, et j'avoue qu'elle répond à l'expérience qu'il m'a été donné de faire. La pauvre *ḳagura* est pourtant si vide que des intellectuels japonais semblent parfois en avoir un peu honte, mais le dénuement du décor et la perfection de la liturgie provoquent une sorte de vertige.

La chorégraphie des *mikos* est élémentaire et

fort loin des ébats dionysiaques d'Usume dansant devant la Céleste-Demeure-des-Rochers.

Les danseuses élèvent lentement les bras, la main droite tenant un rameau de *sakaki*, et puis elles décrivent un grand geste solennel, font demi-tour et répètent le même mouvement.

Après ce rite, le ministre du *shinto* vient retirer de l'autel les offrandes qui ont été placées là, sur leurs petites tables d'offrande en bois blanc : des fruits, des légumes, des gâteaux de riz, un poisson. Nous dirions qu'ils sont enchantés, dans le sens que la musique et la danse auraient agi à la manière d'une incantation, mais c'est un langage d'étranger.

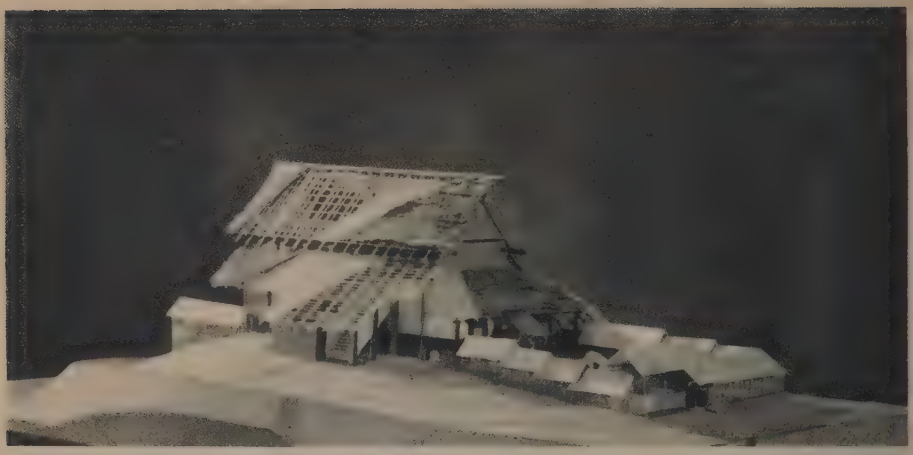
Le seul luxe et toute la beauté de cette cérémonie viennent de son extrême simplicité et de la perfection dans l'accomplissement du rite. Revêtu de beaux habits liturgiques, l'officiant qui évolue dans ce cadre net et pur, accomplit sa tâche avec une telle gravité et des gestes si sobres qu'il force l'attention et le respect. Il n'est vraiment pas question de sourire quand le ministre sacré *kannushi* porte un chou-fleur ou un navet.

J'ai vu, à Singapour, des Hindous massacrer leurs rites sous les chromos affreux du Mahatma et de la Queen. Des bonzes de village m'ont prouvé qu'ils savaient, eux aussi, saboter leur fonction, et ce que j'ai entrevu au Cambodge n'était pas trop beau. Avec le *shinto* on a l'impression que depuis Jimmu-tenno, le premier empereur, une seule faute contre les rubriques et la dignité sacrée n'a jamais été commise au cours des cérémonies shintoïstes.

A quoi bon souligner ce qui arriverait dans la Maison de Dieu si nous nous mettions enfin à cette école de la pauvreté et de la perfection? Ce serait la fin de ces inutilités, surcharges, contrefaçon, et de tout ce tape-à-l'œil qui souille nos lieux saints : le doré qui n'est pas de l'or, le bois qui joue à se faire prendre pour du marbre, la lampe électrique du sanctuaire qui singe la lampe romaine à huile, le cierge qui est en suif et qui rentre dans un tube de tôle couleur de cire, etc., etc.

Quant à la liturgie elle-même, quelle emprise n'exercerait-elle pas si elle était célébrée avec cette noblesse dans le naturel! Il s'agit aussi de présenter un repas sacré.

Mais, pour trouver cette voie, qui est celle de la saine vérité et du salut, il serait nécessaire de l'aimer d'abord comme il faut, avec passion.



Pierre Genton — Léproserie de Djiring

Conclusion

Djiring ou Nazareth ?

DONC, nous allons construire nos églises en bois et en papier, sur le modèle des maisons japonaises.

Celui qui parlerait ainsi n'aurait évidemment rien compris à la leçon que nous administre le Japon. Encore une fois, il s'agit moins d'esthétique que de vie intérieure. Si nous commençions par aimer la Pauvreté, nous sentirions bientôt le *Seihin* japonais, et l'art sacré serait bien près d'être sauvé.

Car ces monuments dont nous nous enorgueillissons sont la projection accablante de la mésestime dans laquelle nous tenons cette valeur élémentaire dont les Japonais ont fait un luxe suprême et qui a été sacrée sur la colline des Béatitudes. Fussions-nous pauvres dans nos finances, ils clament que nous ne le sommes pas en esprit.

A quoi bon revenir sur cette Basilique de Nazareth? Il suffit bien de montrer cette image qui affligera et scandalisera. Affligeante et scandaleuse, elle le serait en n'importe quel lieu du monde : à Nazareth, elle est absolument intolérable, et chaque chrétien est en droit de s'indigner car il est personnellement outragé.

La misère actuelle du peuple est une nouvelle aggravation. On m'a fait remarquer, là-bas, que ce chantier allait procurer du travail à je ne sais plus combien de centaines de familles durant plusieurs années. Qu'on leur distribue donc cet argent, ou bien qu'on élève quelque chose de décent, mais pas ça.

« Qu'importe que la table du Christ soit couverte de calices d'or si lui-même meurt de faim? Vous rencontrez un malheureux couvert de haillons et grelottant de froid : puisqu'il est affamé rassasiez-le d'abord, et ensuite, avec ce qui restera, embellissez sa table. Allez-vous lui offrir un calice d'or et lui refuser un verre d'eau? A quoi bon étendre sur la Table Sainte des étoffes brodées d'or, si vous ne lui donnez même pas de quoi se couvrir? »

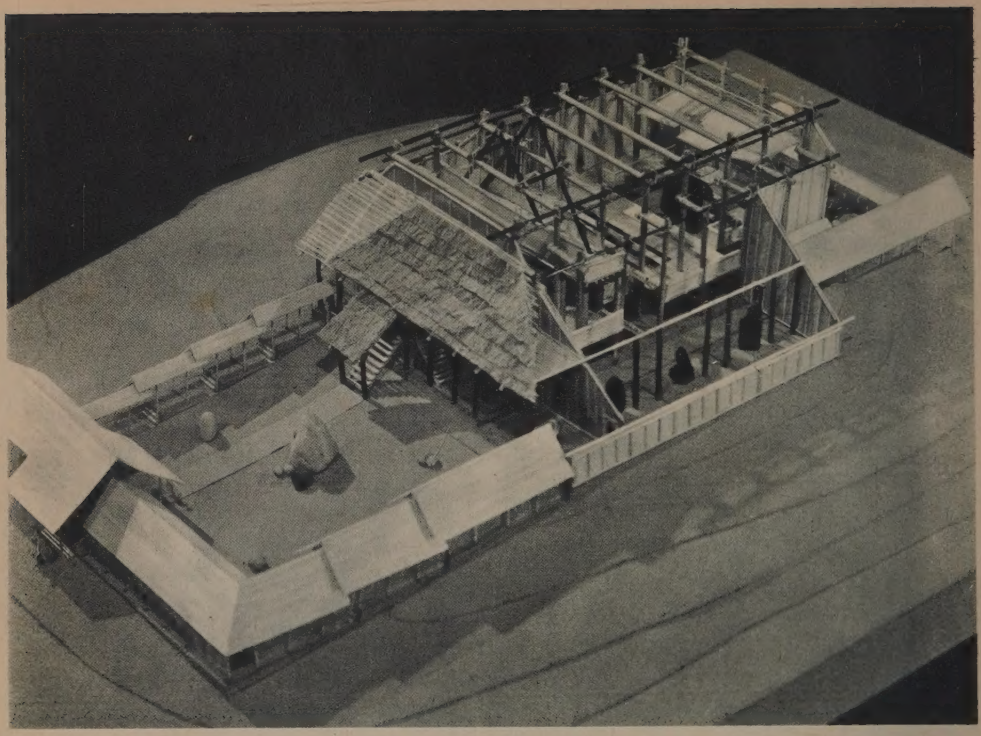
Ce véhément témoignage de saint Jean Chrysostome était invoqué par l'architecte de l'église pour la léproserie de Djiring en Indochine. De son propre aveu, cet architecte n'a poursuivi aucun but d'esthétique. Il a pris simplement les matériaux qui étaient là : du bois, des bambous, des lianes, du chaume. Il n'a pas voulu faire œuvre d'artiste mais d'ouvrier. Ce qu'il aurait construit à Nazareth aurait été aussi beau que ce qu'il veut faire pour les malheureux de Djiring.

Le Père Couturier s'était réservé d'écrire ici le dernier mot de cette leçon japonaise. Il n'en a pas eu le temps et il n'a pas vu ces images contradictoires avant de nous quitter, mais je sais bien ce qu'il en aurait fait. Il n'aurait pas eu besoin de tant de mots pour les confronter. Ceux qu'il aurait choisis auraient été foudroyants.

M.-H. LELONG, O.P.

Syushakura n'est pas un démon, comme les étrangers seraient portés à le croire, mais au contraire un des gardiens du temple (à Shinyakushi, Préfecture de Nara, VIII[e] s.). Nos temples auraient souvent besoin de gardiens un peu féroces.

Voici la monstrueuse Basilique de A. Barluzzi qu'on est à la veille de dresser sous le ciel de Galilée, à Nazareth, si les chrétiens ne s'élèvent pas contre ce projet insensé.



L'œuvre de M. Genton nous semble trop importante pour limiter la documentation sur la léproserie de Djiring à ces seules photographies. Nous étudierons plus à fond cet ensemble dans l'un de nos prochains numéros.

L'avenir de "l'Art Sacré"

« Dans les conditions que le monde moderne a faites à l'art sacré, faire *L'Art Sacré* est un drame. » En lisant notre précédent numéro, on aura perçu comment le Père Couturier et moi avons été pris peu à peu dans ce drame — *menés où nous ne voulions pas aller* — et cela grâce à la conscience vraiment héroïque du Père Couturier. Lorsque notre ami nous eut quittés, nous fûmes deux ou trois à nous demander si nous pouvions sans lui poursuivre ce jeu profond.

Il faudra bien vingt ans au monde et d'abord aux catholiques de France, nous disions-nous, pour voir ce qui s'est imposé à notre regard, pour l'admettre réellement. Le principal de l'œuvre est fait. Il cheminera sans nous maintenant dans les esprits et les imaginations. Nous risquons trop de le compromettre.

C'était là une tentation. Excusable dans notre deuil, il n'y fallait cependant pas céder. Il est clair que les essais d'un art sacré authentique exigent

une conscience, qu'à cette conscience il faut un organe et que c'est à l'*Art Sacré* de l'être. La vie se renouvellera : la conscience aussi devra être toujours vive. Toujours inquiète, certes, des déviations possibles — rappelons-nous : « 50 % de chances d'erreurs. » Si elle abdiquait, elle serait infidèle à celui qui l'éveilla.

L'Art Sacré doit donc poursuivre sa tâche. Mais comment le pourra-t-il? Il n'aura qu'à renaître, d'année en année et de fascicule en fascicule, de la *conversation* de ses amis. Fidèles et efficaces amis d'aujourd'hui, qui nous ont témoigné leur dévouement, et amis de demain : tous ceux en qui nous reconnaîtrons la noblesse du Père Couturier, en particulier son intraitable exigence : « Rien au-dessous d'un certain niveau, tant pis! » C'est ainsi que, par groupes très libres, divers selon les thèmes, nous élaborons les numéros prochains, dont on trouvera ci-dessous la liste.

Personnellement, je reste au nombre de ces amis qui contribueront activement à faire la revue. Mais j'ai enfin obtenu de mes supérieurs ce dont je les sollicite depuis 1947 : qu'ils me déchargent de la responsabilité principale et du travail courant. Ce travail, je ne parvenais plus à l'assurer et, quant à la responsabilité des options majeures, je crois, en toute objectivité, qu'elle doit être prise par un homme neuf. Il y a bientôt deux ans que j'avais lieu de me croire relevé de ce poste, où je ne me suis jamais trouvé qu'avec une trop profonde répugnance, si bien que j'avais publiquement annoncé cette relève (1). Dieu merci, je puis désormais consacrer mes forces à une œuvre dont *l'Art Sacré* me détournait.

Le Père Cocagnac, qui prend la direction de *l'Art Sacré*, lui assurera le renouvellement dont je parle, dans les lignes mêmes où la fidélité à la nature profonde des choses nous a engagés. Nous travaillerons joyeusement avec lui. Le mouvement de correspondance, de conversations, de conférences, d'informations, d'échanges de toutes sortes que le Père Couturier et moi avions laissé se ralentir va reprendre, et, avec des forces neuves, se développera bien au-delà de ce que nous avions pu faire. Quant à l'esprit, il sera plus fidèle à lui-même, plus ferme, plus vif, plus exigeant que jamais. Je suis sûr que nos amis lui feront confiance. Ils verront vite que c'est bien *l'Art Sacré*, tel que le meilleur d'eux-mêmes le veut, qui continue.

Fr. P. R. REGAMEY, o. p.

(1) Dans ART SACRÉ AU XX^e SIÈCLE? p. 424.

PROCHAINS NUMÉROS A PARAITRE

— *Le Silence.*
— *Images pour la prière.*
— *Impressions de voyage.*
— *Ronchamp.*
— *Réflexions sur l'architecture.*
— *Jeune architecture.*
— *Le vêtement sacré.*
— *Arts missionnaires.*

Le Père CAPELLADES dirige maintenant le secrétariat et le bureau de documentation de l'Art Sacré, 29, boulevard Latour-Maubourg, Paris-7^e.

Asura (734) — Kôjuku-ji (Nara)

Hormis les clichés des p.p. 3, 37, 40; et celui de Vasari à Rome, toutes les photographies de ce numéro sont de

M. HAAR
De Kamakura

L'ART SACRÉ

fondé par G. Mollard, Joseph Pichard et L. Salavin
Directeurs de 1937 à 1954

RR. PP. COUTURIER ET REGAMEY

Directeur R. P. Cocagnac

Abonnements : 1 an, France : 800 fr.; Étranger : 1.200 fr. — Abonnement de soutien : 1.500 fr.
Exceptionnellement jusqu'au **15 octobre** et pour les réabonnements :
1 an, France : 750 fr.; Etranger : 1.100 fr.
aux Editions du Cerf, 29, Boulevard Latour-Maubourg, PARIS-7e — C. C. P. PARIS 1436-36

Imp. GEORGES LANG, Paris-19e - Dépôt légal, 3e trimestre 1953. Le Gérant : FLEURET, Autorisation n° 19.886